

## ナボコフとエクリチュール

小 西 昌 隆

ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』（第二稿、1935-36）の同時期に『物語作者』（1936）のなかでこう書いている。市民社会の到来のなかで物語にたいする脅威として登場してきた情報という伝達形式が、大衆化のなかで物語のみならず小説をも危機に陥れている、と。「小説の危機」をいったベンヤミンにとってそれは市民的エクリチュールの危機にほかならなかった。大衆の登場によってもはやエクリチュールは市民的主体が支えきれものではなくなったのだ。そこには映画という新たな大衆的技術の台頭が平行な現象としてあった。興味深いことに、同じころナボコフが着手していた『賜物』（1937-38）の書き出しは、映画をモチーフにした『フィアルタの春』（1936）とある類似を示している<sup>(1)</sup>。やがてみるように『賜物』の書き出しはエクリチュールとはなにかにたいするナボコフなりの答えを与えようとしているが、それは映画にたいする関心と無関係に思考されたものではないのだ。ナボコフによって技術の時代に〈書く〉ことがいかに受けとめられていたか、ここではそれをみてゆくことにする。

### 1

『フィアルタの春』という短篇の一人称の語り手は映画会社に勤めている。おもしろいのは、映画会社に勤める男によって語られるこの短篇のいくつかのシーンがきわめて映画的にできているということだ。この短篇を締め括る一文はかなりの長文だが、その文章のなかでフィアルタという街のとある小高い空き地の、そしてそこから見える風景が真白になり、「すべてがそこに溶け込み、すべてが消滅し、そして私はすでにミラノの駅に新聞を手立に立って」<sup>(2)</sup>——というように一挙に場面転換する。映画のディゾルヴにも似たかたちで、ナボコフは自然な流れをモニタージュしつづ一文のなかで場面転換を図る。いわば目の前で上映されている映画的光景を内面化するかのよう、「私」は述懐しているのだが、それをナボコフは文体レヴェルで模倣しているといえるだろう。

そうした文体の映画化の試みを傍証するのが冒頭の場面である。時制を現在形に固定した描写でフィアルタの小高い空き地の、そしてそこから見える春の風景が描き出されてゆき、それが街の坂道にまで及ぶ次の段落で一人称の語り手が登場する。

フィアルタの春は曇っていて退屈だ。なにもかもが濡れている——、プラタナスの幹の斑模様も、杜松も、<sup>おず</sup>柵も、砂利も。彼方の、かすかな晴れ間に見える藍みがかった家並み——片膝をついてなんとか立ち上がり、手探りで支え（墓場の糸杉が背後に伸びている）を探している——にぎざぎざに縁どられた、輪郭のおぼろな聖ゲオルギイ山は、それを模写した絵葉書——動かなくなった回転木馬の売り台に、歯を剥いたようなアメジストまじりの石や海でとれたロココ風の貝殻とひしめきながら、そこで観光客を（婦人たちの帽子や御者たちの若さからみて一九一〇年頃から）待ち受けている——に、昔ほど似ていない。風はなく、空気は暖かで、焦げるようなおいが漂っている。海は雨を飲み込んで塩気も薄れ、くすんだオリーブ色をしている。ゆったりと寄せる波が飛沫を上げることはない。

まさにこんなある日、街の中央の陰しい坂道で、目のように私が見開かれ、ただちにあらゆるものを吸い込んでゆくのだ——、絵葉書の陳列台も、磔刑像を飾ったショーウィンドウも、角が濡れて壁から剥がれている巡業サーカスのポスターも、陽に透かしたかのようにところどころにかつてのモザイク模様の痕跡を残した、古びた鳩色の舗道上の、まだ完全に黄色いオレンジの皮も<sup>(3)</sup>。

このように語り手である「私」は、現在形の描写の連続性を絶ち切ることなく、そこにふいに割って入った、現在形で語りかつ描写するもう一人の主体としてたち現れる。ふつう、映画に主人公の語りが入り、その人物の視点を通して映画全体が構成されとしても、主人公の姿をカメラに収める三人称的なカットがつねに要請される。『フィアルタの春』の書き出しは、冒頭の描写を受けて「まさにこんなある日」と述べる「私」のものであるかのようにみえながら、「私」が別の描写する主体として現われるがゆえに、描写の担い手を宙吊りにする。「退屈」、「暖か」、「似ていない」、「焦げるようなおい」といった、一人称の視点を通していかのように感性的要素を盛り込んだフィアルタの描写は、ふいに「私」を指示することによってある落差を生じさせ、逆説的に、映画カメラによるものであったと思わせるような錯覚を与えるのだ。つまり冒頭の描写は一人称に還元しきれない三人称の語り手を含まざるをえないのであり、そのとき「私」は、いわば映画の一人称としてたち現われる。こうして冒頭の一段落から二段落にかけての現在形は映画的な光景をある種内面化したかたちで文体的に処理しようとしている。しかもこの「私」がフィアルタの街で再会したかつての恋人について物語りはじめるや否や、動詞は過去形に転換されるのだから、この現在形の描写の不安定さはなおさら際立ってみえる。

ただ、むしろ興味深いのは、こうした『フィアルタの春』の書き出しが『賜物』というロシア語時代のナボコフの傑作の書き出しと、ある種反転したかたちで一致するということだ。『賜物』冒頭の段落の一人称を挟み込んだ描写は、次の段落になってあきらかになるように、作家志望の男の夢想する、まだ書かれぬ大作の書き出しである。

曇ってはいるが陽射しのある午後四時前、四月一日、一九二…年のことだった（かつて外国のある批評家が指摘したように、多くの小説、たとえばドイツではどんな小説も日付けから始まるが、ロシアの作家だけは——ロシア文学独特の誠実さから——下一桁まで言い切ることはないのだ）、一台の引越用有蓋トラックが、といってもそのきわめて細長くきわめて黄色い有蓋トラックに繋がれているのは、後輪が異常発達し、あらわなまでに解剖された、やはり黄色い牽引車だが、ベルリン西郊、タンネンベルク通り七番地に停っていた。有蓋トラックの額には星型の通風孔がのぞき、脇腹全体に運送会社の名前が青い—アルシンもある文字で、そのどれもが（正方形のピリオドも含めて）右側に黒ペンキで翳をつけて並んでいた。一階級上に成り上がろうとする不逞な試みだ。アパート（ほくもここに住むことになる）の前のその場所に、あきらかに自分たちの家財道具（ほくのトランクの中味はというと下着より下書きだ）を受け取りに出てきた二人連れが離れて立っていた。[……] 二人とも身動きひとつせず、じっと、店員が釣銭をごまかそうとするのを警戒するときの目つきで、青色の前掛けをして赤く首の灼けている若い三人の男たちが家具を打ち負かすさまを見守っていた。

「昔ながらのこんな書き出しでそのうち大作を書いてみたいものだ」頭をよぎったそんな考えには気楽な皮肉がまじっていた——とはいえ、そんな皮肉もまったくの無駄というものだった、彼の内部の、背後の、傍らの誰かが、すでにこれをすべて受け入れ、書きとめ、隠し去ろうとしていたのだから。彼自身ついさっき引越してきたばかりで、まだこの住人になりきれているわけではなく、なにかちょっと買い物でもしようと表に駆け出してきたのもこのときがはじめてだった<sup>(4)</sup>。

冒頭の描写に差し挟まれた括弧のなかで強調される一人称の過剰な自意識とは裏腹に、この小説は基本的に三人称に基づいている。この『賜物』という小説の書き出しは「彼」の夢想するまで書かれぬ小説の書き出しであった。だがこうしたトリック自体は一人称の挿入がなくても成り立つだろう。このトリックの要点は、冒頭の描写が一人称的な視点を通した「内的独白」<sup>(5)</sup>であることを確認させることにあり、そうであるならばそうした事後的な確認を先取りするかたちで一人称は挿入されている。この書き出しはまだ書かれぬ小説の書き出しである以前に、『賜物』という小説の書き出しとしてすでに書かれたものとしてあるからだ。そのとき『賜物』という三人称小説の書き出しは、当然のなりゆきとして「彼」に叙述をすすめ、その「彼」をつうじて自己言及を行っていることになるだろう。『賜物』冒頭の描写は、この小説が基本的にそうであるように三人称的なものなのだが、三人称的な描写の内部で生じた落差を埋め合わせるかのように一人称が挿入されているのだ。「私」による描写が「私」に自己言及することで三人称的な視点の剰余を孕ませているのが『フィアルタの春』の書き出しであったとすれば、三人称の描写が「彼」を

つうじて自己言及することで一人称を内在させるのが『賜物』の書き出しであるといえるだろう。

ここで確認しておきたいのだが、それは『賜物』の主人公が夢想する大作の書き出しであり『賜物』という小説の書き出しである以前に、この書き出しはすでに書かれたことのあるものではなかったか、ということだ。主人公の「昔ながらのこんな書き出しでそのうち大作を書いてみたいものだ」という言葉には『賜物』が近代ロシア文学（と仮想されるもの）を模倣することへの魅力と皮肉が込められている。いま「有蓋トラック」と訳した *фургон* という単語が同時に「幌馬車」を意味し、そこに牽引車が馬のごとく「繋がれている」ことをみるならば、この冒頭の一文はどこかしら19世紀的な空気を瀰漫させずにはおかないだろう。読者はたとえば、『死せる魂』がやはり、車輪が印象的な軽四輪馬車を登場させて始められることに言及することができるかもしれないし、あるいはその設定を1865年に限定させるような記述を含みつつある種の誠実さから（？）正確な日付を伏せて、夕暮れ前の通りの様子を、そこに現れた若者の姿とともに描き出すことから書き出された『罪と罰』について思い返すこともできるだろう。むろん特定の作品を挙げずとも、これは大文字の小説にとって規範的な形式で差し当たり書き出された小説なのだといっている。ここで描写を処理する隠喩の数々（「後輪が異常発達し」骨組みも「あらわなまでに解剖された」牽引車、トラックの「額」と「脇腹」、引越業者が家具と格闘して「打ち負かすさま」）がみずから小説であろうとしていることを指し示している。つまり映画会社に勤める男の短篇が映画的に始まるように、小説家を志す男の小説は「昔ながらの」いかにも小説的な小説の書き出しで始められるのである。

## 2

『賜物』冒頭の描写は二つの文脈のなかで読むことができた。そう読ませたのはいかにもモダニズム的な自己言及によって生じた落差だったが、注意しておきたいのは、冒頭の描写はそれ自体ですでに二つの文脈を孕んでいたということだ。ではこうした書き出しはなにを意味しているのか。それをみる前に小説が置かれていた歴史的 위치を確認しておく。

二点、簡単に指摘しよう。まず大衆の登場にともない小説に入れられたエクリチュールとパロールの亀裂について。つぎに技術的展開とリアリズムの危機について。それをフォルマリズムの視点を修正しつつ抽出しておく。

エイヘンバウムは『レスコフと現代散文』（1922）のなかでこういつている。「問題は、ほかならぬ叙述的散文がエクリチュール-活字文化の可能性を利用し、この文化の外部では思考不可能な形式を発展させている点にある。[……] われわれはより物語行為の近くにいる。最終的には、パロールへ接近する原理が根本原理たりうるのだ」<sup>(6)</sup>。ここでいわれている「叙述的散文」とは近代小説、さらにいえばリアリズムとしてまとめられるもののことにほかならない。「長篇小説を書くとは、人間の生の描写において、他と通訳不可能なものを極限にまで押し進めることにほかな

らない」<sup>(7)</sup>というベンヤミンにとっても小説＝エクリチュールは端的にはリアリズムを指しているが、エイヘンバウムにあってそれに対置される物語は、最終的にはパロールへと還元される。だがバフチンが指摘するように、エイヘンバウムが物語の問題を提起したとき、それを「他者の言葉への志向性」として提示しきれておらず、パロールへの志向性はすでに小説に内在している。物語が要請されるのは小説の主たる担い手の階級的外部、「たいていは下級の社会層、大衆に属する、文学的でない人間」<sup>(8)</sup>のためである。ベンヤミンによればフローベールの流れを汲むジッダの純粹小説の理論は「純粹な内部なのであって、いかなる外部をも知らず、したがって物語するという純粹な叙事的態度のまさに対極をなし」、「〈書く〉ということに純粹に依拠し」<sup>(9)</sup>ている。そこでいわれる外部とは直截には現前する聞き手を指すが、読者が外部たりえないのは、作家が描写を行うことによって階級的差異を問わず「他と通訳不可能なものを極限にまで押し進め」うるという、主体の普遍性の観念の前提をなしていたからだ。したがってこうした観点からすれば、外部を知らず、内的に自足しようとする小説が危機に陥るのは、たとえば、市民社会から大衆社会へ、といった社会構造の転換に発している。そのときエイヘンバウムは、小説を〈書く〉市民的主体の同一性が疑われ、いいかえれば小説が危機に陥るその徴候を、エクリチュールとパロールの関係が再切断されるところにみているのだといえる。ナボコフもまた同様の状況のなかにいたといっている。『賜物』の主人公がみずから夢想する小説の書き出しを「昔ながらの」というのは、彼のパロールへの志向性がエクリチュールから横溢しようとするからだ。ただしナボコフがそこで求めたのは、パロールではなくエクリチュールの可能性だった。

つぎに小説と技術の関係について。ベンヤミンは物語に「物語る技術」「中世職人の手仕事」といった技術の隠喩を用い、小説にそれを与えていない。それは小説が技術という外部性を内面化するからにはかならない。匿名の、共同体的な技術としての物語に、市民的なエクリチュールは還元できない。だがベンヤミンにあってそれはある種の与件であり、たとえば『長篇小説の危機』や『物語作者』のなかでは、小説＝エクリチュールの基盤が新聞、情報といった新たなメディアにうながされて解体されているという指摘があるが、映画に代表されるような技術的革新とのかかわりのなかでは提示されていない。他方、エイヘンバウムはすでに引いた文章のなかで、同時代の散文における物語の要請の一因を、いわゆるリアリズム小説の描写が映画の描写という「『無声』言語へ翻訳可能」<sup>(10)</sup>である点に求めている。つまり映画とは新たなリアリズムなのであり、いまやエクリチュールにではなく映画によって担われるべきリアリズムの外部を、エイヘンバウムは声に満ちた物語として提示しようとしていたのだ。だがいうまでもなく、ここで失われているのは映画が技術であるという視点である。ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』を参照すれば知れるように、映画においてリアリズム小説の前提していたような描写と指示対象との直接的な関係性が解体されていたのであり、そこに小説の危機と映画の台頭の平行関係をみなければならぬだろう。技術が介在するのはそこにおいてなのだ。たとえば一度カメラに収められた

(描写された)対象は、モンタージュの仕方によっていかように提示(描写)することもできるだろう。だが逆にいえば映画が技術であるという視点を欠落させているエイヘンバウムは、リアリズムの圏域にあって技術を問えないことを証しているのである。

この点にかんして『フィアルタの春』に触れておく。この短篇の冒頭の描写は映画的光景としてあった。そこでは基本的にリアリズム的な描写がなされている。むろんすでにみたように、描写する「私」の同一性を前提できず、ナボコフが映画的な描写を必要としたのもその点にかかわるのだが、エイヘンバウムの意味における小説＝映画的なリアリズムに還元しう一面をもっている。描写とその対象との直接的な関係はまだ安定的な関係を保っている。だが同一的な「私」に還元しえないナボコフ的なエクリチュールは、その関係性をより不安定なものにしてゆく。

『賜物』の書き出しに話を戻そう。それが主人公の夢想なのか、当の小説の書き出しなのかということで意味されているのは、パロールとエクリチュールの還元不可能性であり、より正確にはエクリチュールそれ自体の孕む差異である。内容に則して確認する。まず、主人公の夢想は「気楽な皮肉」が混じっていた。主人公の夢想する近代小説的な書き出しは「皮肉」によってしか維持できない。そのときパロールへの志向性がエクリチュールを支えている。つまりそれが皮肉であるにせよ、エクリチュールが内的独白としてあるという意味では、まさに「昔ながらの」ものであるよりほかない。他方この書き出しが『賜物』という小説の書き出しであるという根拠は「書きとめ」られたものであることに求められている。そのとき「皮肉」は失効している。それが「書きとめ」られているというモダンな自己言及は、エクリチュールが主人公の意識に内面化しえない外部としてあるといっているのだ。

したがって、そこではエクリチュールにたいする二つの解釈が問題になっている。まず、パロールへの志向性に支えられたエクリチュール。いずれ主人公によって書かれるであろう小説の書き出しは、昔ながらのエクリチュールであり、書く主体の皮肉によって内面化(パロール化)される。そして、そうした皮肉を無効化するエクリチュール。それは皮肉によっては内面化されない。むしろ書きとめられているという、内面化を越えた端的な事実としてある。

ここでナボコフ的なエクリチュールと呼ぼうとするのは後者である。ナボコフのエクリチュールは小説＝エクリチュールが分裂する瞬間に見出される。それはナボコフにあって、いわゆるリアリズムの読み直しにかかわっている。ナボコフが『ボヴァリー夫人』にみた「重層のテーマ」から一例だけ挙げておこう。重層のテーマに属する少年時代のシャルルの帽子、シャルルとエマの婚礼の場に登場するウェディングケーキの描写を参考までにそれぞれ提示しておく。

それ[シャルルの帽子]は熊皮と川獺皮の毛皮帽、槍騎兵のシャブスカ、フェルトの丸帽、木綿の室内帽の諸要素を認めうる、ある種混合的な帽子のひとつ、言うなれば、そのもの言わぬ醜さが愚鈍の顔のような深刻な表情をしている、あの哀れな代物のひとつだった。楕円形

で、鯨骨を芯に張っているそれは、腸詰めを三重に巻いたようなかたちで始まり、その上には二列の菱形模様が、一行は天鵞絨、もう一行は兎皮だが、赤い紐で仕切られてつづいていて、つぎに袋のようなものがやって来て、上に複雑に飾り紐をあしらった多角形の厚紙で終わるのだが、そこから、長い細すぎる紐の先に、金糸の振れた房がぶらさがっていた。帽子は新しく、底が光っていた<sup>(11)</sup>。

それ〔ケーキ〕は土台の四角い青色の厚紙から始まり、この四角形が、回廊と列柱と、金紙の星をちりばめた壁龕のなかの漆喰細工の彫像とをそなえた殿堂を支え、ついで第二段にはアンゼリカの砂糖漬け、アーモンド、干葡萄、四つ切りのオレンジで出来た小さな砦をめぐらせたメレンゲの城郭がやって来て、そして最後の最上段は緑の草地を表現し、岩とジャムの湖と木の実の小舟まであるのだが、そこでは、二本の柱が天辺に球飾りのかわりの本物の薔薇の蕾をのせているチョコレートのぶらんこに、可愛いキューピッドが腰掛けていた<sup>(12)</sup>。

こうした描写が印象的なのは、逆にその印象しがたさによっている。フローベールの写実的な描写は帽子やケーキを描写しながらその輪郭を失わせようとしていて、細部が浮遊しかかっているかのようだ。簡単にいえば、描写が細かすぎて容易にイメージしにくい。つまりこれはシクロフスキイが異化と呼ぶものの好例である。シクロフスキイの高名な定義によれば「芸術の手法とはものを『異化』する手法、知覚の困難さと長さを強化する、難解な形式の手法である」<sup>(13)</sup>。とはいえフローベールの描写からシャルルの帽子を再現することは可能である。実際ナボコフはシャルルの帽子をメモ書きで絵にしている<sup>(14)</sup>。だがナボコフ的エクリチュールは次のようなところにある。

ナボコフがフローベールの書き込んだ細部のなかでとりわけ注目するのは帽子の頭頂部の「多角形の厚紙」とウェディングケーキの「四角形の厚紙」である。自然な距離を失効させた、いわば異化的な描写のなかに、それら細部自体はとくに不自然なもの感じさせることなく収まりきっているようにみえる。だが、ナボコフが帽子の「多角形の厚紙」とケーキの最下層の「四角形の厚紙」に注目するとき、それは不自然な夾雑物へと一変する。ナボコフによれば、ケーキの最下層の四角い青色の厚紙は「いわば帽子の描写が終わったところから始まる。帽子の描写は多角形の厚紙で終わっていた」<sup>(15)</sup>。つまりナボコフが見出すフローベールの細部は、対象を指示することから解き放たれ、且つ物語的な距離を短絡して反復する。それはナボコフのいう、「真の天才の作品にのみ見出される奇妙な下意識の手掛かり」<sup>(16)</sup>になぞらえられるものだろう。ナボコフ的エクリチュールとはいわば書くことの「下意識」である。この隠喩を確かめるには小説においてすでに書きとめられた細部がなにによって「下意識」化されるのかを考えてみればいい。エクリ

チュール＝細部はそのパロールへの志向性や、たとえば再現されたシャルルの帽子のイメージにおいて抑圧されている。シャルルの帽子は、再現されたとたんにその細部（厚紙）を抑圧する。全体としてリアルにイメージされることによって細部としてのイメージは抑圧される。パロールへの志向性にかんしても同様である。小説のパロールへの志向性は、それがエクリチュールであるというみずからの起源を抑圧する。すでに書きとめられていた細部は、語られたものとして受け止められるとき、声とともに消え去ったかのように錯覚される。エクリチュールがパロールに還元できず、そこから剥離して漂い、反復してくる細部を、ナボコフはみていたのだ。ただし「下意識」といった隠喩を使うには注意を要する。エクリチュールは抑圧されているどころか、「書きとめ」られたものである以上、作品中のどこにも「隠し去」ることはできない。むしろエクリチュールが内面化されることによって隠されているかのように思いなされるのだ。

こうしてナボコフは内面化されえないエクリチュールをいわゆるリアリズムのなかに、リアリズムの諸条件（エクリチュールのパロールへの志向性、すなわち書く＝語る主体の同一性、描写とその対象の等価性）が解体したところから発見する。ナボコフがこうしたエクリチュールを自作に展開する際、それは語り手の言葉との差異において可視化される。語り手は言葉を繰るが、気づかぬうちに細部を反復している。たとえば『フィアルタの春』の「私」は回想のなかでフィアルタの街を描写しており、巡業サーカスのポスターが街のいたるところに貼られていたことを、それと気づかずに明らかにしている。語り手によってその過剰な反復ぶりが内面化されることはない。同じ回想のなかで恋人がサーカスの有蓋トラックと自動車事故で死んだことを告げているにもかかわらず、だ。この語り手の志向性の外部をナボコフは「サーカスのテーマ」<sup>(17)</sup>と呼んでいる。こうした「テーマ」においてナボコフは語り手の言葉からエクリチュールを切断させるのだ。エクリチュールはパロールへの志向性からも描写されたものであることから自由になり、プロットを短絡して反復し、テーマを形成する。ちなみにナボコフが内面化されえないエクリチュールを自作において方法論化したのは20年代末に遡ることができる。「そのキャリアにおいて、諸パターンがあらゆる方向に張り巡らされる [いいかえればテーマを形成する——引用者] 最初の小説」<sup>(18)</sup>といわれる『ルージン・ディフェンス』（1929-30）がそれにあたる。

すでにいささか触れたことだが、こうしたナボコフ的エクリチュールを異化の手法と対置することによって再度その歴史的 position に言及しておく。シクロフスキイはトルストイを引用しつつ異化の手法を説き起こし、その延長上に未来派の詩的言語を位置づけている。「われわれは、長引かされた、曲線的なパロールとしての詩という定義にゆきつく」<sup>(19)</sup>。つまりシクロフスキイによれば、詩の領域における前衛的な試みはリアリズム＝エクリチュールの解体を受けて、かつ、リアリズムの理念を引き継いでいるのだ。他方ナボコフ的エクリチュールは前衛的な実践の後で、もはやリアリズムが成り立ちえないような状況のなかから見出される。こうした対比によってみた



いのは、19世紀的な文学への、一見それに対立するような前衛的实践の近さであり、より伝統的な立場をとるようにみえるナボコフの遠さである。ナボコフのエクリチュールは、「昔ながら」のものであるどころか、技術の時代にあつてはじめて見出せるようなエクリチュールの可能性だったのである。

## 注

- (1) 『フィアルタの春』は1936年に『賜物』第一章の執筆を中断して書かれた。Cf. Brian Boyd, Vladimir Nabokov: The Russian Years (London: Chatto & Windus, 1990), 426.
- (2) Набоков В. В. Весна в Фиалте // Соб. соч. в 4-х томах. Т. 4. М.: Правда, 1990. С. 322.
- (3) Там же. С. 305.
- (4) Набоков В. В. Дар // Соб. соч. в 4-х томах. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 5-6.
- (5) 杉本一直「モノローグのなかの幻影——ナボコフの『賜物』をめぐる」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』別冊第15集、文学・芸術学編、1988、横書51頁。
- (6) Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза // О литературе: работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 407-408.
- (7) ウォルター・ベンヤミン「物語作者」三宅晶子訳、『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』所収、ちくま学芸文庫、1996、293頁。傍点は引用者による。
- (8) Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 222-223.
- (9) ウォルター・ベンヤミン「長篇小説の危機」浅井健二郎訳、『ベンヤミンコレクション2』所収、339頁。
- (10) Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза. С. 413.
- (11) Vladimir Nabokov, *Lectures on literature*, edited by Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich/Brucoli Clark, 1980), 128. ナボコフの注釈は割愛した。
- (12) *Ibid.* 128. ナボコフの注釈は割愛した。
- (13) Шкловский В. Б. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 15.
- (14) Vladimir Nabokov, *Lectures on literature*, 131.
- (15) *Ibid.* 128. 原文はイタリック。
- (16) Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian literature*, edited by Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich/Brucoli Clark, 1981), 27.
- (17) Vladimir Nabokov, *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940-1971*, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky (New York: Harper & Row, 1979), 64.
- (18) Brian Boyd, "The Problem of Pattern: Nabokov's Defense," *Modern Fiction Studies* 33, no. 4 (Winter 1987): 575.
- (19) Шкловский В. Б. Искусство как прием. С. 25.